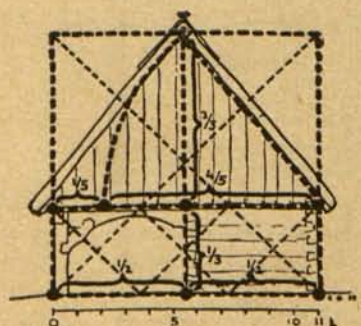


BIULETYN HISTORII SZTUKI I KULTURY

KWARTALNIK WYDAWANY
PRZEZ ZAKŁAD ARCHITEKTURY
POLSKIEJ I HISTORII SZTUKI
POLITECHNIKI WARSZAWSKIEJ



CZERWIEC 1939

WARSZAWA

R. VII. Nr 2

Z ZASIŁKIEM FUNDUSZU KULTURY NARODOWEJ JÓZEFA PIŁSUDSKIEGO

B I U L E T Y N HISTORII SZTUKI I KULTURY

KWARTALNIK WYDAWANY PRZEZ ZAKŁAD ARCHITEKTURY
POLSKIEJ I HISTORII SZTUKI POLITECHNIKI WARSZAWSKIEJ

CZERWIEC 1939

R. VII. NR 2

SPIS RZECZY

ROZPRAWY I ARTYKUŁY

	Str.
Krystyna Sinko-Popielowa — Ze studiów nad Padovanem	109
Zbigniew Hornung — Na marginesie ostatnich badań nad rzeźbą lwowską XVIII w.	131
Szymon Zajczyk — Bóżnica w Kępnie	150
Gerard Ciolek — Chałupy podcieniowe na Pomorzu	169
Maria Markiewicz — Ikonografia jako wyraz myśli religijnej ujętej w ramy architektury kościoła starochrześcijańskiego	176
Kazimierz Michałowski — Wykopaliska w Edfu. Kampania 1938/1939	190

MISCELLANEA

Kazimierz Buczkowski — Płytki posadzki z XIII w. w kościele oo. dominikanów w Krakowie	197
Szymon Zajczyk — Muratorzy zamojscy 1583—1609	201

SPRAWOZDANIA

B. Gq. St. Ht. — Kraków — Łódź, dwa przewodniki	213
---	-----

KRONIKA

Ruch naukowy: Kraków, Lwów	215
Prace konserwatorskie: Kraków, województwo lwowskie, stanisławowskie i tarnopolskie	216

KOMITET REDAKCYJNY: Prof. dr Oskar Sosnowski, inż. arch. Zbigniew Dmochowski, dr Stanisław Herbst, dr Krystyna Sinko-Popielowa, doc. dr Juliusz Starzyński, prof. dr Michał Walicki, inż. arch. dr Jan Zachwatowicz.

REDAKTOR ODPOWIEDZIALNY: dr Stanisław Herbst.

STALI KORESPONDENCI: mgr Jerzy Chyczewski (Toruń), Ks. prof. dr Szczesny Dettloff (Poznań), dr Tadeusz Dobrowolski (Katowice), dr Józef Dutkiewicz (Lublin), dr Karol Estreicher (Kraków), dr Zbigniew Hornung (Lwów), prof. Pauls Kundziņš (Riga), prof. dr Marian Morelowski (Wilno), mgr Zbigniew Rewski (Łuck), dr Jan Żarnowski (Paris).

Redakcja i administracja: Warszawa 1, Koszykowa 55, tel. 8-51-08; PKO 30.711.
Prenumerata w kraju — rocznie zł 10,—; za granicą — rocznie zł 12,—
Cena zeszytu w kraju zł 3,—; za granicą zł 4,—.

P. 135
1945/162

ZE STUDIÓW NAD PADOVANEM

Czym w naszej architekturze renesansowej Kaplica Zygmuntowska, tym są w renesansowej rzeźbie nagrobki Giana Marii Padewczyka (Padovano): „perłami renesansu z tej strony Alp“. Podziwowi estetycznemu nie towarzyszyło jednakowe zainteresowanie naukowe, bo gdy Kaplica Zygmuntowska była od dawna przedmiotem uczonych badań, dziełom Padovana dopiero w ostatnich latach poświęcono kilka gruntownych studiów. Autorami ich są: Z. Hornung¹⁾, J. Pagaczewski i K. Estreicher²⁾ oraz F. Kopera³⁾. Zajmują się oni polskimi dziełami Padewczyka, wyjątkowo tylko potrącając o jego wcześniejszą twórczość włoską, którą opracował gruntownie L. Planiscig⁴⁾. Połączenie wyników tej włoskiej pracy z rezultatami najnowszych prac polskich będzie przedmiotem niniejszych uwag, które pozwolą też na dorzucenie nowych szczegółów, wskazanie nowych związków i wzorów, nowych dzieł Padovana (i jego warsztatu) w Polsce, a usunięcie niektórych zbyt pochopnie mu przypisanych.

Za punkt wyjścia w opracowaniu włoskiej twórczości Padovana bierze się jego marmurową płaskorzeźbę, przedstawiającą „Cud ze szklanką“ (*miracolo del gotto*) w kaplicy del Santo w Padwie. Autorstwo Padovana i czas powstania dzieła poświadczają zarówno archiwalia, jak gliniany model tej rzeźby, oglądany wraz z innymi projektami Padovana przez Marc Antonia w zbiorach Lizzaro w początkach dwudziestych lat XVI w.⁵⁾. Stąd wiemy, że młody rzeźbiarz pracował nad tym dziełem w latach 1520—1529 i że go nie skończył⁶⁾. Oto najdawniejsze wiadomości o naszym mistrzu: W akcie⁷⁾ z 28 kwietnia 1520 mistrzowi Zuan de Padova przyrzekają płacić za zrobienie z bryły marmuru cudu św. Antoniego po dostarczeniu modelu w miarę postępu pracy. W akcie z 2 kwietnia 1529 czytamy o wypłacie 15 lir na podróż do Wenecji w celu sprowadzenia „towarzysza“ (*un compagno*) dla dostarczenia (*per fornire*)

¹⁾ J. M. Padovano, *Spr. PAU* wydź. I 1935, str. 274 i n.; *Pomnik ostatnich Jagiellonów Księga Pam. L. Pinińskiego*, Lwów 1936 i odb.

²⁾ Czy J. M. Padovano był w Rzymie?, *Rocznik Krak.* 1937. Zagadnienie wpływów „polskiego“ już Padovana na zagranicę poruszył K. Estreicher, *spraw. z odczytu w I. K. C.* 8. II. 1939.

³⁾ *Prace K. Hist. Szt.* 1938; krótkie sprawozd. w *Spr. PAU*, str. 272.

⁴⁾ *Venezianische Bildhauer der Renaissance*, Wien 1921, str. 259 nn. Zagraniczną bibliografię do Padovana podaje Thieme-Becker, *Allgem. Künstler-Lex.* s. v; polska bibliografia w cytowanych pracach polskich.

⁵⁾ Planiscig p. 259, 260.

⁶⁾ Tamże p. 259 i n. 271.

⁷⁾ Tamże p. 259.



Paweł, z szklanką (*quadro del gotto*) do św. Antoniego¹⁾. Był nim rzeźbiarz rzeźby który, jak wynika z dalszego aktu, miał dostawić ową rzeźbę na polecenie Jana Marii w porozumieniu z panami (komisarzami), którzy przedstawili Jakubowi Sansovino list z 25 września 1529 stwierdzający, że Pawłowi należy się 248 lir²⁾. Antoniewicz³⁾ notuje jeszcze (bez dokładnego podania źródła), że konto Padovana za rzeźbę „Cuđu ze szklanką” obejmuje czas od początku 1522 do czerwca 1524 i od końca stycznia 1527 z tym samym „ma” i „winien”, co w r. 1524.

Do powyższej wzmianki o Sansovinie należy dodać, że wyjechał on z Rzymu do Wenecji w r. 1527 przed Sacco di Roma⁴⁾, został r. IV. 1529 „protomagistrem” bazyliki San Marco i oceniał pracę „Cuđu ze szklanką” z polecenia „Commissari dell'arca”⁵⁾. Mała suma (248 lir) dla następcy Padovana, któremu w r. 1520 przyznano za robotę 1224 liry, świadczy o niewielkim udziale Pawła Stelli w padewskiej pracy⁶⁾. Ponieważ zaś Padovano jeździł z Padwy do Wenecji w r. 1529, musiał się osobiście zetknąć z oceniającym jego pracę protomagistrem, choć takie spotkanie mogło być już podczas pierwszego „wypadu” Sansovina z Rzymu do Wenecji w r. 1523⁷⁾. Bliskość Padwy i Wenecji każe przypuszczać, że Padovano częściej odwiedzał miasto św. Marka. Dokumentarnie stwierdzony jest jego tamtejszy pobyt w r. 1522, kiedy mieszkał w San Barnaba⁸⁾.

Na podstawie podobieństwa do „Cuđu ze szklanką”, a w niektórych wypadkach na podstawie wspomnianego spisu modeli, sporządzonego przez Marc Antonia, Planiscig przypisuje Padovanowi kilka innych rzeźb. Przede wszystkim „Sąd Salomona” (Louvre), którego model znajdował się w zbiorach Lizzaro. Płaskorzeźba ta miała powstać ok. r. 1520⁹⁾. Za dzieło pochodzące najwcześniej z lat ok. 1515 uważa Planiscig¹⁰⁾ „Lukrecję” (w Berlińskim zbiorze Oppenheim), którą radby utożsamić z „Nudą” wśród modeli Lizzaro. Uderzające zaś podobieństwo „oprawcy” ze „Sądu Salomona” do głowy młodzieńca ze zbiorów „Este-Museum” w Wiedniu każe mu i tę głowę przypisać Padovanowi¹¹⁾. Głowa ta, jak zaznaczył Planiscig, zależna jest od głowy jednego z synów Laokoona w grupie, odkrytej w Rzymie 14 stycznia 1506, co tu notuję jako podstawę do późniejszej kombinacji.

¹⁾ Tamże p. 260.

²⁾ Tamże.

³⁾ *Prace K. Hist. Szt.* X p. I p. XXVI.

⁴⁾ Venturi, *Storia dell' arte italiana*, X 2, Milano 1936 p. 610.

⁵⁾ Planiscig p. 260.

⁶⁾ Tamże.

⁷⁾ Venturi p. 610.

⁸⁾ Planiscig p. 274.

⁹⁾ Tamże p. 262, fig. 272.

¹⁰⁾ Tamże p. 264, i n. 267 fig. 273.

¹¹⁾ Tamże p. 266, fig. 275, 276.

Dalszymi dziełami, przypisanymi przez Planisciga Padovanowi są: „Porcja“¹⁾ (Venezia, Mus. Arch.), której twarz ze wzniesionymi do góry oczyma i ustami na pół otwartymi o wyciętej i podniesionej do góry wardze, przypomina twarz młodzieńca z „Cudu ze szklanką“. „Kleopatra“²⁾ z wiedeńskich zbiorów G. Rho (po r. 1515); „Mucjusz Scevola“ (Florencja, Muz. Naz.), bardzo podobny do żołnierza z „Sądu Salomona“³⁾; „Achilles“ (Florencja, Muz. Naz.)⁴⁾; „Eurydyka“ o bolesnym wyrazie półotwartych ust⁵⁾ i „Kobieta“ ze zbiorów londyńskiego Muz. Wikt. a. Albert⁶⁾ dopełniają tej grupy dzieł młodzieńczych, do których dołącza się wenecki nagrobek (w kościele S. Giovanni e Paolo) Bonzi z r. 1525⁷⁾.

Ten nagrobek zajmuje jednak ze względu na styl osobne stanowisko. Rzeźby bowiem, przed nim wymienione, wykute są z drobiazgowością, lekkością i wdziękiem. Artysta pieści się kształtami ciała ludzkiego, na które oczy otworzył mu antyk i pod styl antyku podciąga własne przeżycia. Toteż te wszystkie rzeźby są „klasyczne“, nie tylko ze względu na formę, ale i na treść. Należą one do „rygorystycznego“ kierunku rzeźby XVI-wiecznej, który w przeciwieństwie do „realistycznego“ i indywidualistycznego quattrocenta wymagał surowego przestrzegania tradycji antycznej. Rzym był źródłem tego dojrzałego renesansu, zwanego „latyńskim“⁸⁾. W Rzymie też ukazał antyk swe „dynamiczne“ oblicze, gdy „pewnego dnia w lutym 1506 Michał Anioł stanął z Julianem da San Gallo nad świeżo odkrytym Laokoonem“⁹⁾.

Ten „klasyczny“ renesans wprowadzili na laguny weneckie Antonio i Tullio Lombardi, którzy pracowali też w Padwie nad płaskorzeźbami św. Antoniego. Rzeźby ich, wzorowane na antyku z czasów Augusta, są surowo klasycystyczne, ale wirtuozeria formy przechodzi już w bezduszny (niby „akademicki“) szablon. Pięknie ustawione przez nich grupy „manekinów“ nie są zdolne do wyrażenia głębszych uczuć i bólu¹⁰⁾. Wpływ ich dzieł na Padovana jest niezaprzeczalny. Ale o ileż więcej w jego sztuce „charakterystyki afektu, akcentowania kontrastów i dramatycznego skupienia“. Planiscig tłumaczy słusznie tę różnicę nie tylko skalą talentów, ale też późniejszym czasem prac Padovana, który uległ już wpływowi florenckiego cinquecento Jakuba Sansovino i Baccia Bandinelli. Tak np. „Lukrecja“ Padovana wykazuje wpływ

¹⁾ J. w. p. 267, 268, fig. 278.

²⁾ 267, i fig. 277.

³⁾ Tamże p. 270 in. fig. 282.

⁴⁾ Tamże s. 271, fig. 283.

⁵⁾ Tamże s. 286, f. 79.

⁶⁾ Tamże p. 274, fig. 284.

⁷⁾ Planiscig l. c. str. 276, fig. 285.

⁸⁾ R. West, *Der Stil im Wandel der Jahrh.*, Berlin, 1934, II, p. 10 i n; 37.

⁹⁾ R. West l. c. p. 34.

¹⁰⁾ Planiscig p. 244.



Ryc. 90. I. M. Padovano —
Fragmenty rzeźb (Mucjusz
Scevola, Lukrecja).

„Kleopatry“ Bandinellego, znanej ze sztychu Agostina Veneziano z r. 1515¹⁾. Ale „dynamizm“ młodego Gian Maria łączy się z podnieceniami bardziej bezpośrednimi, o których potem.

Na razie wracamy do weneckiego nagrobka Bonzi. Padovano odbiegł tu wyraźnie od drobiazgowości i zamiłowania w bogatej ornamentyce Lombardich. Planiscig tłumaczy to zwrotem do florenckiego klasycyzmu Jakuba Sansovino²⁾. Trzeba jednak dodać, że „klasyczna“ architektura nagrobka Bonzi, operująca barwnymi płaszczyznami, wiąże się z dawniejszymi nagrobkami weneckimi brakiem monumentalnych linii. Nagrobek składa się z elementów lekkich, rozdrobnionych. Do „ciężaru“, a zarazem monumentalności późnego renesansu dojdzie Padovano dopiero w swej twórczości na gruncie polskim.

Nim jednak do niej dojdziemy, zatrzymajmy się przy niewielkiej rzeźbie, znajdującej się w warszawskim Muzeum Narodowym. Jest to g ł o w a m ł o d z i e Ń c a, (ryc. 91) wykopana w roku 1856 w piwnicy warszawskiego domu w Ryńku Starego Miasta nr 14, a opublikowana przez prof. Piotra Bieńkowskiego w r. 1914³⁾. Materiałem jej jest biały marmur drobnoziarnisty pochodzenia, zdaniem krakowskiego archeologa, włoskiego. Blok ten pochodzi z jakiejś budowli — romańskiej, o czym świadczy wykuta z drugiej strony rzeźba, przedstawiająca walkę orła z wężem⁴⁾. Z tego starego bloku wykuł artysta głowę młodzieńca, ogarniętego jakimś bólem. Świadczy o tym wygięcie szyi, otwarcie ust, wzniesienie w górę oczu, lekkie zmarszczenie czoła. Nos, na końcu uszkodzony, jest cienki. Włosy wiją się w wyodrębnionych lokach. Podniesiona warga górna jest miękko wycięta. Bieńkowski dowodzi przekony-

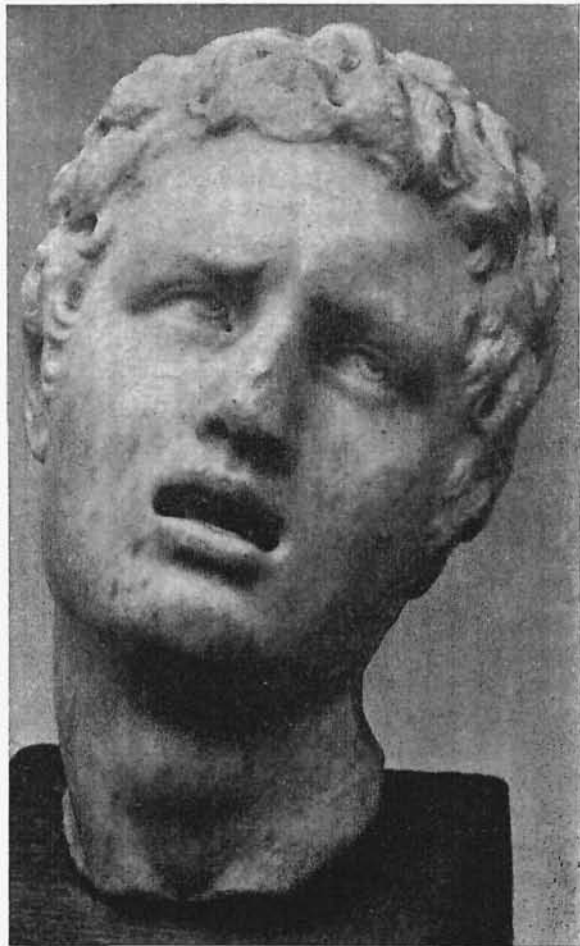
¹⁾ Planiscig p. 264, 265.

²⁾ Tamże p. 276 i n.

³⁾ Spr. K. Hist. Szt. IX p. 301 i n. fig. 1. 2. 3.

⁴⁾ Tamże p. 303 i 308 in.

Ryc. 91. Głowa młodzieńca —
Muzeum Narodowe w Warszawie.



Fot. Muz. Narod. Warsz.

wująco, że ta głowa jest swobodną przeróbką głowy starszego syna z grupy Laokoona i przypisuje ją jakiemuś renesansowemu rzeźbiarzowi włoskiemu¹⁾. Ponieważ dom, w którego piwnicy ją znaleziono, należał od w. XVIII do włoskiej (spolszczonej) rodziny Fontanów, archeolog łączy z tą rodziną sprowadzenie i posiadanie owej rzeźby. Zagadkowe wydaje mu się tylko zakopanie rzeźby w piwnicy.

Tę zagadkę rozwiązuję w ten sposób: Wszystkie kamienice Starego Miasta padły pastwą pożaru w r. 1607, ale wąskość dwuokiennej kamienicy nr 14

¹⁾ J. w. p. 307 i n.



Ryc. 92. Nagrobek Zygmunta I
w katedrze krakowskiej.

świadczy o jej przedpożarowym, gotyckim pochodzeniu. Portal zaś należy do tej przejściowej architektury renesansowo-barokowej, która po pożarze nadała charakter kamienicom Rynku ¹⁾. Nasza rzeźba mogła się więc znaleźć w gruzach walącego się domu i, sama uszkodzona, przetrwać zakopana w piwnicy do naszych czasów. W Polsce i w Warszawie musiała być w takim razie przed r. 1607.

Wszystkie jej cechy przywodzą na myśl włoskie prace Padovana. Przypominają się nam na jej widok głowy Lukrecji, Porcji i Scevoli, przedstawione w takim samym momencie jakiegoś bólu fizycznego, wyrażonego wygięciem szyi, otwarciem miętko wyciętych ust, wzniesieniem źrenic w górę. Związany silnie z tymi rzeźbami „oprawca” z „Sądu Salomona” i „Młodzieniec” wiedeński należą też do tej samej rodziny artystycznej. Przypuszczenie autorstwa Padovana zyskuje na sile, jeśli sobie przypomnimy, że młody mistrz interesował się rzymską grupą Laokoona. Stwierdza to głowa młodzieńca z wiedeńskiego Este-Muzeum. A pokrewieństwo głowy warszawskiej z wymienionymi głowami „boleściwych” rzeźb włoskich świadczy, jak głębokie wrażenie wywarła na Padovanie grupa Laokoona, o której przy tylu pracach pamiętał.

Owa głowa wchodziła może w skład większej kompozycji, wydobytej w bardzo wysokim reliefie, choć mogła też być pomyślana jako samodzielne studium rzeźbiarskie. W każdym razie przy niewielkich rozmiarach (wraz

¹⁾ Warszawa, Przewodnik krajoznawczy 1938, art. J. Sienkiewicza, p. 87 i n; 93.

Ryc. 93. Nagrobek kardynała di S. Angelo — Rzym, kościół San Marcello al Corso.

Fot. Alinari.



z szyją 21 cm wys.) łatwo ją było transportować i nic nie stoi na przeszkodzie przypuszczeniu, że sam Padovano przywiózł ją do Polski jako „próbkę” swego talentu.

O tym przyjeździe do Polski posiadamy świadectwo Scardeoniego z r. 1560, na które zwrócił uwagę Planiscig¹⁾, dostarczając materiału dyskusyjnego naszym badaczom. Scardeoni donosi, że Padovana sprowadzono do Polski dla sporządzenia pomnika czy grobowca królewskiego. Egzegeza tego świadectwa, przeprowadzona przez Estreichera-Pagaczewskiego²⁾ i Koperę³⁾, doprowadziła ich do przekonania, że odnosi się ono do grobowca Zygmunta Starego, którego postać miał wykuć Padovano, sprowadzony do Polski ok. r. 1530. Czas powstania rzeźb za życia króla potwierdzają wiadomości, ogłoszone przez St. Komornickiego⁴⁾. I tak bryłę marmuru, przeznaczoną na postać leżącego króla, wydobyto już w r. 1525-6⁵⁾. Sarkofag pod tę postać stanął na złożonych

¹⁾ J. w. p. 273.

²⁾ J. w. p. 13 i n. 16.

³⁾ J. w. p.

⁴⁾ Kaplica Zygmuntowska, *Rocznik Krak.* XXIII p. 75 i n.

⁵⁾ Tamże, p. 70.

łapach w r. 1527¹⁾. Ale owa bryła, przeznaczona na rzeźbę, połamała się i w r. 1528 sprowadzono nową²⁾. W kontrakcie króla z Bereccim z r. 1530 czytamy m. i., że artysta „powinien najpierw wyrzeźbić z czerwonego marmuru całą postać królewską w zbroi, w koronie i płaszczu, aby ją umieścić na wieku trumny“. Mimo, że ten kontrakt spisał Berecci, nie on jednak wyrzeźbił leżącego króla. Przeczą temu wyraźne różnice stylistyczne, zachodzące między berecciowskimi medalionami w Kaplicy Zygmuntowskiej³⁾ a tą rzeźbą. Natomiast bliska ona jest stylistycznie postaci biskupa Tomickiego, niewątpliwego dzieła Padovana⁴⁾. Jeśli się nadto zważy, że ok. r. 1530, w którym spisany był ów kontrakt o rzeźbę królewską, Padovano znika z Włoch, to łatwo przyjdzie zgodzić się z Estreicherem-Pagaczewskim i Koperą⁵⁾, że notatka Scardeoniego odnosi się do sprowadzenia go do wykonania tej właśnie rzeźby. Gian Maria przyjechał do Polski dla zastąpienia Berecciego w pracy około pomnika. Ponieważ sarkofag był już gotów, a blok marmurowy czekał na zakontraktowane dłuto, wolno przypuścić, że zaraz po przybyciu Padewczyk zabrał się do dzieła.

Tak wczesnemu terminowi sprzeciwia się Z. Hornung⁶⁾, odnosząc figurę króla (którą również uważa za pracę Padovana) do lat 1571—1573, w których tenże artysta miał wykonać postać Zygmunta Augusta. Sądzi bowiem, że zamówiona w r. 1530 rzeźba została wykonana przez Berecciego, ale ją usunięto w czasie przeróbki nagrobka na podwójny grobowiec i zastąpiono nową. Rzeźba Zygmunta I o cechach dłuta Padovana nie mogła jego zdaniem powstać już ok. r. 1530, bo układ jej jest zanadto zmanierowany, lecz powstała dopiero po r. 1570, kiedy manieryzm był u nas w pełnym rozkwicie. Ponadto twierdzi, że „na przestrzeni sztuki włoskiej całego cinquecenta nie spotykamy się ani razu z tego rodzaju schematem kompozycyjnym⁷⁾“.

Przeciw tym poglądom wystąpili Estreicher-Pagaczewski⁸⁾ i A. Bochnak⁹⁾. Do ich przekonywującej obrony daty ok. 1530, jako czasu wykonania postaci Zygmunta Starego przez Padovana, dorzucam parę własnych uwag, precyzujących rzymskie wpływy na sztukę Padovana.

¹⁾ Tamże, p. 75 i n.

²⁾ Tamże p. 117: *primo exsculpere debet e lapide marmoreo rubeo integrum corpus regium armaculum, coronatum ac pallio circumamictum, quod locabitur supra capsam sepulturae.*

³⁾ Estreicher-Pagaczewski p. 16.

⁴⁾ Tamże p. 13 i Kopera p. 234 i n.

⁵⁾ Estr.-Pag. p. 16 i Kopera p. 225 i n.

⁶⁾ Pomnik ostatnich Jagiellonów j. w.

⁷⁾ Tamże p. 19.

⁸⁾ J. w. p. 17 i n.

⁹⁾ W recenzji pracy Estreichera-Pagaczewskiego, *Dawna Sztuka* 1938, zes. 2.

Układ ciała Zygmunta Starego, o rysach twarzy zgodnych z medalionem Padovana z r. 1532¹⁾, jest prawie identyczny z układem postaci kardynała di St. Angelo (um. 1503) w kościele S. Marcello al Corso w Rzymie. Różnicę widać jedynie w spokojniejszym ułożeniu nóg kardynała, ale wspólny jest tu u obu postaci ruch ciała wznoszącego się w górę i opadającego na zgiętą prawą rękę. Głowa opiera się u obu na podniesionym prawym ramieniu, co powoduje jakby jakieś bolesne jej przechylenie. To opadnięcie głowy jest w Krakowie bardziej zaakcentowane przez odstający naramiennik „maksymilianowskiej” zbroi. Włożenie w rękę kardynała księgi, w rękę króla berła nie zmienia podobieństwa układu. Jednakowo też obaj przytrzymują prawymi dłońmi fałdy draperii. Układ ich jest o wiele niespokojniejszy niż układ rzymskich rzeźb Andrea Sansovina (na nagrobkach: Piotra da Vicenza 1504, Askania Sforzy 1505, kardynała di Rovere 1507 — podaję daty zgonów), które opierają głowę nie na podniesionym ramieniu, lecz na dłoni zgiętej ręki lub na wysokim wezglowiu.

Podobieństwo postaci kardynała di St. Angelo i króla Zygmunta Starego świadczy, że Padovano wzorował się wprost na nagrobku z S. Marcello w Rzymie. Wypada więc temu wzorowi poświęcić parę zdań. Na podstawie świadectwa Aretina i Vasariego przypisuje się słusznie ów nagrobek Jakubowi Sansovino²⁾. Z wszystkich młodzieńczych prac tego rzeźbiarza najbardziej przypomina on prace jego mistrza, Andrea Sansovino³⁾. Architektura jego wiąże się z nagrobkami w Sta Maria del Popolo z r. 1505 i 1507, a bardziej jeszcze ze szkicem nagrobka kardynała w londyńskim Muzeum Alberta, gdzie zamiast kolumn są (jak w S. Marcello) pilastry, a nisze boczne zachodzą wysoko pod belkowanie⁴⁾. Początkowy projekt tego nagrobka w S. Marcello obejmował tylko sarkofag kardynała di St. Angelo i postaci jego patronów; potem, niezbyt organicznie dodano u dołu figurę drugiego zmarłego, Antonia Orso⁵⁾ (um. 1511). Cechy stylistyczne zasadniczej części nagrobka pozwalają Venturiemu na datowanie jej przed śmiercią Orsa (1511), choć przypuszczano też, że nagrobek wzniesiony został w związku z pracami, wykonanymi po zniszczeniu kościoła S. Marcello w r. 1519⁶⁾. Prace koło nagrobka kardynała di St. Angelo przypadałyby więc według Venturiego na czas pierwszego pobytu w Rzymie Jakuba Sansovina w latach 1504—1510 spędzonych w towarzystwie mistrza Andrea⁷⁾. Dodaniem

¹⁾ Medalion ten wykonał Padovano razem z medalionem Bony, królewicza Zygmunta Augusta i królowy Izabelli — Kopera, j. w. p. 231 i n.

²⁾ Por. np. L. Muñoz Gasparini, *Le chiese di Roma Illustrate*, San Marcello al Corso, Roma. b. d. p. 67, fig. 24; Laura Pittoni, *Jacopo Sansovino scultore*, Venezia 1919, p. 96; Venturi, j. w. X, 2 p. 614 i n. fig. 506.

³⁾ Venturi p. 614.

⁴⁾ Tamże XI, 1. 1928, fig. 151.

⁵⁾ Tamże X, 2, p. 616.

⁶⁾ Gasparini j. w.; Pittoni j. w.

⁷⁾ Venturi o. c. X 2, p. 506.



Ryc. 94. Barbara Tarnowska z nagrobka w katedrze tarnowskiej.

drugiego zmarłego mógł się zająć za drugiej bytności w Rzymie (1518—1527). Robotę przerwało ¹⁾ „Sacco di Roma”, które go wypędziło do Wenecji.

Padovano, który bez wątpienia wzorował się na jego nagrobku kardynała di St. Angelo, musiał więc być w Rzymie po jego wykonaniu czy ustawieniu w latach 1504—1510. Bliższy termin *post quem* wskazuje nam warszawska głowa młodzieńca, wzorowana na głowie młodzieńca z grupy Laokoona, odkrytej w r. 1506. Po tym więc roku Padovano bawił w Rzymie. Trudniej ustalić termin *ante quem*. W każdym razie jeśli przyjmiemy zaznaczony przedtem wpływ grupy laokońskiej na układ głowy warszawskiej i przypominających ją rzeźb włoskich z lat ok. 1515—1520, musimy przypuścić, że powstały po rzymskim pobycie Padovana, więc ten pobyt przypadałby ogólnie na lata po 1506 — ok. 1515.

Estreicher-Pagaczewski ²⁾ dowiedli pobytu Padovana w Rzymie na podstawie zależności krakowskiego nagrobka biskupa Tomickiego (um. 1535) i wzorowanego na nim biskupa Gamrata (um. 1545) od architektury (i Madonny) nagrobka J. Veneria w San Clemente (z XV w.) i na podstawie podobieństwa układu postaci Barbary Tarnowskiej (w Tarnowie) do postaci biskupa da Vicenza w S. Maria in Aracoeli ³⁾, dłuta A. Sansovina. Ponieważ zaś te nagrobki rzymskie znalazły się w szkicowniku Padovana razem z postacią kardynała di S. Angelo (wznosimy o tym na podstawie wspomnianego naśladowania tej postaci), to, zdaniem moim, przemawiałoby to za rzymską znajomością Padovana z Jakubem Sansovino. Podniesione przez Venturiego ⁴⁾ wpływy *quattrocenta* na nagrobek kardynała di S. An-

¹⁾ Tamże X, 2, P. 616: Postać św. Pawła, aniolki na zwieńczeniu i grupa św. Marcina są dziełem innych rąk.

²⁾ J. w. p. 19.

³⁾ Tamże p. 26.

⁴⁾ O. c. X, 2, p. 616.



Ryc. 95. Młoda Rzymianka z grobowca z czasów Flawiuszów. Według Amelunga.

gelo, zwłaszcza na jego „archaiczną“ Madonnę z Dzieciątkiem, umieszczoną na zapleczu niszy, świadczą o studiowaniu przez Jakuba Sansovino dawniejszych nagrobków. Jeśli zaś Padovano wzorował się nie tylko na znakomitym Andrea Sansovino, ale szkicował także nagrobek dłuta jego ucznia, a swego rówieśnika¹⁾, Jakuba Sansovino, mającego pociąg do *quattrocenta*, to chyba można to wywieść z ich osobistej znajomości podczas studiów w Rzymie.

W związku z Madonną nagrobka Tomickiego i kardynała di S. Angelo można jeszcze zauważyć, że układ jej draperyj w Krakowie bardzo przypomina fałdy szat Madonny w S. Marcello, mimo dawniejszego wzoru całości. Może zaś nie było rzeczą przypadku zainteresowanie się Padovana grupą Laokoona i architekturą „klasycznego renesansu“, skoro wiemy, że Jacopo Sansovino był w r. 1506 wprowadzony do Juliana da San Gallo i przedstawiony Bramantemu, który pokazał mu swe szkice antycznych rzeźb i woskową kopię Laokoona²⁾. Na tej drodze antyk oddziaływał na Jakuba Sansovino, ale i na Padovana. Jego nagrobek Barbary Tarnowskiej o klasycznej (w przeciwieństwie do A. Sansovina) architekturze, należący do „łacińskiego“ renesansu, przypomina nie tylko pomnik biskupa da Vicenza. Poza Barbary jest bardziej zbliżona do układu młodej Rzymianki na rzymskim grobowcu z czasów Flawiuszów³⁾. Sądzę

¹⁾ Padovano umarł w r. 1574, Jacopo Sansovino w r. 1570 (a urodził się 1487). Przybywając ok. r. 1530 do Polski miał Padovano ok. 44 lata, bo gdy bawił na nauce w Rzymie w latach po 1506 — ok. 1515 musiał mieć ok. 20 lat a więc urodził się ok. 1485.

²⁾ Venturi X, 2. p. 610.

³⁾ Rzym, Watykan, Belweder. K. Sinko-Popielowa, Spoczywający na sarkofagu, *krakowski Kurier Lit. Naukowy* z 21. III, 1938; Amelung, *Die Sculpturen des Vat. Museums* B. III. Berlin 1908, s. 147, nr. 58, Taf. 16; Collignon, *Les statues funéraires*, Paris 1911, fig. 291. Według łaskawej informacji generalnej dyrekcji galerii i muzeów watykańskich nic nie wiadomo o czasie odkrycia owej postaci sarkofagowej. Sądząc z innych analogicznych wypadków wolno przypuszczać, że albo nie znalazła się nigdy pod ziemią, albo też, dość wcześniej odkopana, była znana rzeźbarzom renesansu.

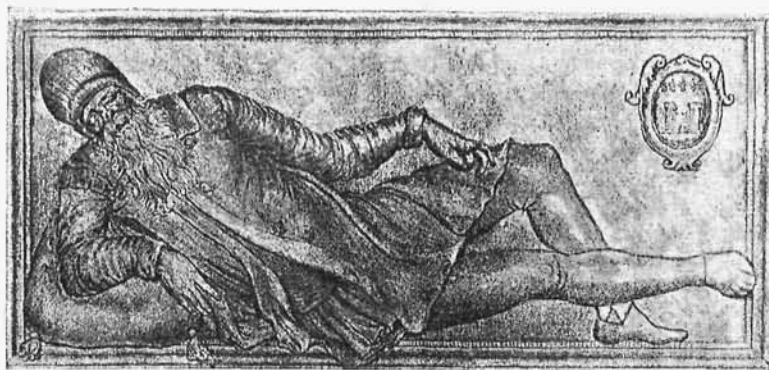
też, że więcej motywów grobowych, niż się to dziś czyni, trzeba wyprowadzić wprost z sarkofagów rzymskich. Zwłaszcza u rzeźbiarzy kierunku „latyńskiego“, do którego należeli i mistrzowie Padovana, Lombardi, i sam Gian Maria.

„Pionierski“ nagrobek Bonzi, w którym Padovano wzgardził bogactwem ornamentyki weneckiej i, zdaniem Planisciga, wszedł w zasięg wpływów Jakuba Sansovino, ma teraz jaśniejszą genezę. Powstał bowiem w r. 1525, a więc na dwa lata przed przybyciem Jakuba Sansovino na stały pobyt do Wenecji, przed okresem jego decydującego wpływu na sztukę miasta lagun. Na nagrobek Bonzi musiały więc działać jakieś dawniejsze wpływy. Trzeba tu pamiętać, że do pełnego wyrazu sztuki późnorenesansowej J. Sansovino doszedł dopiero po wyjeździe Padovana do Polski w latach 1551 i 1561, kiedy pracował nad ciężkimi monumentami Livia Podocatero i Veniera. Do podobnych osiągnięć doszła sztuka Padovana drogą samodzielnego rozwoju. Stało się to w tym samym roku, w którym J. Sansovino ustawiał w Wenecji wspaniały nagrobek doży Venier.

Padovanowski nagrobek Bonzi (z r. 1525) nie ma jeszcze zwartości i „ciężaru“ późniejszego renesansu weneckiego. Jego postać Zygmunta Starego (z r. ok. 1530), to kopia „sansovinowskiego“ układu z początku XVI w. Późniejsze nagrobki Tomickiego i Gamrata łączą ten układ z wzorami rzymskiego quattrocento; nagrobek Barbary Tarnowskiej jest wyrazem czystego renesansu „latyńskiego“. Wreszcie Cyboryum w kościele Mariackim w Krakowie, choć zupełnie „klasyczne“, składa się jeszcze z elementów rozdrabniających całość. Dopiero w latach 1551—1557 Padovano stworzył dzieło monumentalne, przytłaczające swymi masami: nagrobek Tarnowskich w Tarnowie. Wrażenie pierwotne musiało być o wiele silniejsze niż dzisiejsze, bo ogromny grobowiec był projektowany tylko dla jednego sarkofagu, a w. XVII rozbił jednolitość architektury niespokojnymi rzeźbami¹⁾. Żadnych nowych zdobyczy artystycznych nie przyniósł już Padovanowski nagrobek Kamiennieckiego (um. 1560) w Krośnie, który według słusznego określenia F. Koperę, świadczy „o pewnym osłabieniu sił twórczych“ artysty. Jego „klasyczna“ architektura nie ma zwartości i nie wiąże się organicznie z płytą ze zmarłym rycerzem.

Te wszystkie prace Padovana wyznaczają drogę rozwoju tego talentu i sztuki: od mechanicznego wzorowania rzeźb na antyku i dziełach Lombardich, przez naśladowanie „rewolucyjnych“ dzieł Sansovino z początku w. XVI (przy zachowaniu pewnych tradycji quattrocenta), do pełnego zrozumienia harmonii antyku w nagrobku Barbary Tarnowskiej i do odrzucenia jego spokojnych i pogodnych wartości w późnym renesansie grobowca Tarnowskich. Żaden z rzeź-

¹⁾ F. Kopera, o. c. 254.



wg. Cerchy

Ryc. 96. Nagrobek nieznanego mężczyzny z krużganków kościoła oo. franciszkanów w Krakowie.

biarzy włoskich pracujących w Polsce nie zostawił nam tak logicznego przeglądu ewolucji włoskiego renesansu.

Na podstawie analizy stylistycznej możemy przypisać Padovanowi lub jego bezpośrednim uczniom — pomocnikom jeszcze szereg innych prac. Tak F. Kopera¹⁾ przypisuje mu słusznie medalion z podobizną Bony z r. 1546. Ten sam autor²⁾ łączy z nazwiskiem Padovana małe nagrobki dziecięce: Ocieskiego (um. 1547) w Przemyślu, Herburtów w Felsztynie i Pileckiej w Pilicy. Stylistyczne podobieństwo z postaciami dzieci na innych pracach Padovana, czyni tę atrybucję prawdopodobną. Prawdopodobne wydaje się też wiązanie z Padovanem przez Z. Hornunga³⁾ nagrobka biskupa Dziaduskiego (um. 1559) w katedrze przemyskiej. Widać w nim znaną nam z innych nagrobków Padovana dbałość o piękny naturalizm, miękki modelunek różnorodnych cienkich fałdów, dobrze uwydatniających ciało, szlachetną twarz i ręce, delikatnie wydobyte pasma włosów. Części rzeźby zachodzą na bordiurę, co przerywa jej proste linie i lepiej wiąże całość. Jeśliby nawet nie było to praca samego Padovana, to w każdym razie pozostaje z nim w ścisłym związku warsztatowym.

Podobne cechy, świadczące o zależności od Padovana widzimy w reliwie, przedstawiającym nieznanego mężczy-

¹⁾ J. w. p. 232 i n.

²⁾ Tamże p. 242—244.

³⁾ *Spraw. PAU* 1935, p. 276. Tenże autor równocześnie z F. Koperą zaliczył do dzieł Padovana nagrobek Ocieskiego; reprodukcja Orłowicza, *Przewodnik po Przemyślu*, p. 49.

znę, w krużgankach kościoła oo. franciszkanów w Krakowie (ryc. 96¹). Odnajdujemy tu charakterystyczne dla prac Padovana operowanie płasko-rzeźbą rozmaitej wysokości, zamięlowanie w wydobywaniu ruchliwych, cienkich fałdów na dobrze wymodelowanym cieple, lekkość i swobodę układu, dalekiego od szablonu, mimo zastosowania znanego motywu, „sansovinowskiego“. I ten nagrobek można związać przynajmniej z warsztatem mistrza, jeśli się uzna jego stopień artyzmu za niższy od padovanowskiego. Bliższa data powstania nie jest znana. Nie wiemy też, kto ten zmarły. Herb, umieszczony na kartuszu o cechach pierwszej połowy XVI w., przedstawia bramę forteczną z pięcioma liliami nad nią. Należy on, jak się zdaje, do herbów włoskich, wśród których często spotykamy motyw podobnej warowni z liliami (np. herb osiadłej w Rzymie rodziny Ravenna przedstawia bramę o trzech blankach z trzema liliami).

Padovano był, jak większość rzeźbiarzy włoskich pracujących w Polsce, także architektem. Pomijając powszechnie znaną, a jakże ważną dla rozwoju naszej architektury i „polskiej“ attyki przebudowę krakowskich Sukienic (z lat 1556—1559) przypominamy przytoczoną przez F. Koperę²) wiadomość o pracach Padovana przy budowie pałacu biskupiego w Krakowie i o wykończeniu przez niego w r. 1541 woskowego modelu Krakowa³). W r. 1551, jak wspomina Hornung⁴), zrobił Padovano model zamku biskupów krakowskich w Prądniku. Przepadły one jak wiele rzeźb Padovana.

Do zaginionych prac należy „la figura de nostra donna cum segno dela Carità“, wykonana w Wenecji 1522⁵), Cyborium kształtu szafiastego w katedrze krakowskiej⁶) z ok. 1536 i pomnik lekarza królewskiego, Bonawentury Cardiani, za który Padovano miał w r. 1565 otrzymać 80 złp.⁷). O pomniku królowej Elżbiety, którego projekt był gotów w r. 1545, przechowały wiadomości tylko rachunki z lat 1546—1552. Pomnik odesłano do Wilna⁸) i tam przepadł. Nie zachował się też wykuty w samym Wilnie nagrobek królowej Barbary, skończony przed r. 1556.

¹) Cercha-Kopera, Cini, Kraków, 8, fig. 91; autor przypisuje nagrobek Ciniemu. Rys. Kopera-Cercha, Pomniki Krakowa, II.

²) J. w. 265.

³) Tamże p. 254 i n.

⁴) o. c. p. 275.

⁵) Planiscig, l. c. 271.

⁶) F. Kopera p. 233 i n. przypuszcza, że jest to cyborium przeniesione z katedry do kościoła w Modlnicy. Ale tamto miało kształt szafiasty, a to ma kształt tempietta. Styl nie sprzeciwiałby się atrybucji Padovanowi.

⁷) Hornung, Jan Maria j. w. p. 276. Niewydane badania J. Kieszewskiego, wzmiankowane przez Hornunga, „Pomnik ostatnich Jagiellonów“ str. 11, wykazały ponadto udział Padovana w budowie rezydencji wileńskiej.

⁸) Kopera j. w. p. 234 i 240.



Fot. K. Sinko-Popielowa

Ryc. 97. Nagrobek Elżbiety Zebrzydowskiej w katedrze kieleckiej.

Jak mógł wyglądać pomnik królowej Elżbiety można by wnosić z nieopracowanego dotąd dokładniej nagrobka (ryc. 97) Elżbiety z Krzyckich Zebrzydowskiej (um. 1553), ustawionego w katedrze kieleckiej przez jej syna, biskupa Andrzeja Zebrzydowskiego (um. 1560). Rysunek tego pomnika zawdzięczamy S. Wyspiańskiemu¹). Postać zmarłej wykuta jest na płycie ujętej w odwrócone konsule. Nad nią wznosi się bardzo proste, klasyczne belkowanie. Zmarła, wsparta na ręce, ma ruch zbliżony do padovanowskiego Tomickiego, a zwłaszcza do bardziej frontalnie leżącego Gamrata. Różne jest tylko ułożenie nóg, zgiętych lekko w kolanach. Swobodna poza i uwydatniające kształty ciała, miękkie, naturalistyczne fałdy, w których widać dbałość o wydobywanie cienkości materiału — każą myśleć o sztuce padovanowskiej, ale nieproporcjonalna, źle ustawiona głowa i znacznie mniejsza biegłość dłuta przeczy ojcostwu Padovana, a wskazuje na jakiegoś naśladowcę — ucznia. Nie wiemy jednak, którego dzieła Padovana powtórzeniem jest ten nagrobek z lat 1553—1560. Nasuwa się przypuszczenie, że wzorem był któryś z zaginionych nagrobków królowych. Nie Barbary, o którego rozmiarach świadczy wiadomość²), że sprowadzono do jego budowy ośm brył marmuru, ciągnionych przez 35 koni. Mógłby to być więc nagrobek kró-

¹) *Spraw. K. Hist. Szt.* IV fig. 28.

²) u Koperę j. w. p. 241.

lowej Elżbiety, oglądany zapewne w krakowskim warsztacie przez biskupa Zebrzydowskiego, który może zamawiając nagrobek dla matki polecił wzorować się na nim właśnie. Takie wskazanie wzoru znamy przy nagrobku Gamrata.

Pomniki królowych nie zostały ustawione w wileńskim mauzoleum św. Anny za życia Zygmunta Augusta. Troszczył się o to król w testamencie z 6 maja 1571, pisząc do siostry: „Będą powinni tego kościoła dobudować św. Anny wyżej pomienionego i dokonać go jako się godzi według wizerunku, i będziemy tam pochowani, grób na miejscu pomienionym (tj. z tej strony chóru w rogu ciała kościelnego podłże drzwi zakrystyjej) znowu wybudować i jako się godzi na stan nasz wystawić, który już jest u Jupa gotowy”. Ostatnie zdanie względne odnosi Hornung¹⁾ nie do wizerunku kościoła św. Anny, jeszcze nie skończonego, a którego plan musiał być złożony w Wilnie, ale do grobu „na miejscu pomienionym”, i przypuszcza, że grobowiec Zygmunta Augusta, przeznaczony do mauzoleum wileńskiego, wykonał Padovano. Do tego też (zaginionego) pomnika, a nie do nagrobka Zygmunta Starego odnosi autor wzmiankę Scardeonego.

O fantastyczności ostatniego twierdzenia, wspomniałam powyżej i nie widzę powodu zajmowania się nim po gruntownej polemice, przeprowadzonej przez innych. Warto natomiast podkreślić inny szczegół, wydobyty przez Hornunga²⁾ z tegoż testamentu, mianowicie, że sam król zażądał dodania swego pomnika do nagrobka ojca w Kaplicy Zygmuntowskiej „na jego podobieństwo”. Projekt wykonał Padovano, który w r. 1571 otrzymał za ten „fizyrun” 16 fl. 15 gr.³⁾ Ponieważ zaś w tym roku i w następnym pobierał jako „sculptor lapideus S. M. R.” 1 florena tygodniowo⁴⁾, Hornung wnosi z tego, że Padovano nie tylko sporządził projekt, ale też wyrzeźbił postać Zygmunta Augusta, a usunąwszy pierwotną rzeźbę Berecciego, która razila smak późnorennesansowy, zastąpił ją nową własnego dłuta. Obie rzeźby (syna i ojca) powstałyby więc w r. 1571—3.

Układ Zygmunta Augusta wzorowany jest rzeczywiście na „sansowinowskim” Zigmuncie Starym⁵⁾, zgodnie z życzeniem ostatniego Jagiellona. Drobnym zaś jurgelt, pobierany przez Padovana, mógł go obowiązywać do jakichś drobnych prac w związku z przerabianiem nagrobka. Ale styl obu rzeźb nie pozwala przyjąć nie tylko ich równoczesnego powstania, ale też dopatrywania się w Zigmuncie Auguście ręki Padovana, choć byśmy się nawet zgodzili na dopuszczoną

¹⁾ Pomnik ostatnich Jagiellonów j. w. str. 10 n.

²⁾ Tamże, p. 22.

³⁾ Tamże p. 21.

⁴⁾ Tamże p. 22 i n. od 8 września 1571 do ostatniego grudnia 1571, a więc za 15 tygodni 15 fl., i od 1 kwietnia 1572 za 13 tygodni — 13 fl.

⁵⁾ K. Sinko, Santi Gucci, Kraków 1933, p. 21, 26.

przez Hornunga pomoc Santi Guccio¹⁾. „Przepaść stylistyczna“, dzieląca według Estreichera-Pagaczewskiego oba posągi, polega przede wszystkim na znacznie mniejszej wartości artystycznej postaci Zygmunta Augusta. Poza tym u Padovana nie spotykamy stylizacji włosów wydobytych w twardo odkutych pasemkach, ani tkaniny łamiącej się ostro w grube fałdy, ani cyzelańskiej dokładności w wykonaniu ornamentów zbroi, ani zbyt małych głów, ani bardzo szerokich dłoni. Te cechy wskazują na dłuto Santi Guccio²⁾, który wykonał rzeźbę po śmierci króla kosztem Anny Jagiellonki (jak głosi napis). Nie można tylko z góry odrzucić przypuszczenia, że posłużył się przy tym ogólnym projektem mistrza padewskiego.

Na podstawie stylu nie możemy też zgodzić się z Hornungiem³⁾, jakoby Padovano był twórcą pomnika Mikołaja Szydłowieckiego (um. 1532) w Szydłowcu. Jediną analogię z pracami Padewczyka wykazuje układ postaci, ale ten układ był w ogólnym użyciu w okresie „mody“ na nieboszczyków podnoszących się z postania. Ułożenie poduszki i oparcie na niej ramienia, umieszczenie pod zmarłym miecza i hełmu w rogu płyty przypominają też nagrobek Kamienieckiego, ale na tych „szablonowych“ cechach kończy się podobieństwo. Autorowi płyty Szydłowieckiego chodziło przede wszystkim o dekoracyjne wypełnienie tła. Ponieważ zaś zbyt wątła w stosunku do płyty postać rycerza nie wypełniła płaszczyzny, trzeba ją było zapchać bronią, rozwianymi wstęgami, pióropuszem, herbem, poduszkami itd. U Padovana plastyczne postaci dobrze wypełniają płytę, a dla lepszego podkreślenia „prze-strzenności“ przechodzą pewnymi szczegółami za krawędzie. Poza tymi różnicami pomnik Szydłowieckiego jest znacznie słabszy od dzieł Padovana i nie wykazuje nawet jakiejś zależności warsztatowej.

Podobny sąd musimy wydać o przypisanym przez Hornunga⁴⁾ Padovanowi nagrobku Jana Choińskiego (um. 1538) w katedrze wawelskiej. Nieumiejętność wydobywania ciała spod draperii i niezdecydowany ruch źle zbudowanej postaci nie dopuszczają takiej atrybucji. Wady budowy i układu, obok ogólnej małej biegłości rzeźbiarskiej nie pozwalają też na przyjęcie głoszzonego przez Hornunga⁵⁾ autorstwa Padovana przy płycie grobowej Betmana w kościele N. M. P. w Krakowie. Ale swoboda w operowaniu dobrze zaobserwowaną draperią i nie mniejsza swoboda ruchu pozwalają myśleć o pracy z warsztatu czy szkoły Padovana.

¹⁾ J. w. O pewnej współpracy z Guccim świadczy wydobyta przez Hornunga notatka, że w r. 1557 zapłacono, „Santo Italo lapicide“ 40 groszy za wykonanie w glinie maskaronów do padovanowskiej attyki Sukiennic; Pomnik ostatnich Jagiellonów, l. c. str. 26.

²⁾ K. Sinko j. w.

³⁾ G. M. Padovano p. 275. Reprodukacja u Cerchy-Kopery, Cini, fig. 85.

⁴⁾ J. w. Jan Maria p. 275. Reprodukacja Cerchy-Kopery w Pomnikach Kr. II.

⁵⁾ Tamże, p. 275. Reprodukacja u Cerchy-Kopery, Cini, fig. 102.

Ale na tym nie kończą się *Padovaniana* Z. Hornunga. Przypisał on¹⁾ Padewczykowi jeszcze nagrobek Krzyckiego (um. 1537) w Gnieźnie. Ta plastyczna postać leżąca w dość głębokiej niszy różni się od prac Padovana, jak to już zauważył Sokołowski²⁾ „pewnym brakiem w szerokości traktowania... ostrożności w modelowaniu i drobnością we wrażeniu całości“. To samo trzeba powtórzyć za M. Sokołowskim o reliefie zaplecza niszy. Tu jeszcze bardziej uwydatniają się wady budowy (niezgrabnych aniołów w locie) i szablonowość fałdów (u Madonny).

Niezgoda Hornunga z Sokołowskim znika³⁾ w przypisaniu Padovanowi pomnika biskupa Dzierzgowskiego w tejże katedrze gnieźnieńskiej. Tu jednak wypada nam opuścić dotychczasowego sprzymierzeńca, bo szerokie traktowanie ostro na siebie padających płaszczyzn szat, schematyczność drobnych fałdów, pewien szablon w wydobyciu włosów i mierna wartość artystyczna zaprzeczają autorstwa twórcy nagrobków Tomickiego i Barbary Tarnowskiej; zdają się natomiast wskazywać na dłuto Canavesiego⁴⁾. Klasycznie prosta architektura nagrobka przypomina wprawdzie „latyński“ renesans Padovana, ale pochodzi zapewne z wspólnego źródła obu artystów. Canavesi bowiem także czerpał motywy z sztuki rzymskiej, o czym świadczy m. i. używanie przez niego prostokątnych, spiętrzonych na sobie nisz z postaciami (jak na rzymskim nagrobku Levis) i ujętego w woluty epitafu z medalionem zmarłego (por. nagr. Bonanno⁵⁾). Natomiast identyczna prawie z Madonną Cyborium Mariackiego Madonna nagrobka Dzierzgowskiego może pochodzić z warsztatu Padovana⁶⁾ lub być zamówioną wprost kopią Madonny Padovana. Przyjęcie wymiany takich usług czy grzeczności artystycznych ułatwiała osobista znajomość mistrzów, poświadczona przez akta. W r. 1563 znaleźli się obaj w jednej komisji artystycznej⁷⁾, a w r. 1572 podjął Canavesi w imieniu Padovana pewną sumę z żup wielickich⁸⁾. Nie dziwota więc, że mniej utalentowany Mediolańczyk poddawał się wpływowi zdolniejszego Padewczyka i np. w pomniku biskupa Konarskiego korzystał, według obserwacji Kopery⁹⁾, z podniet pomnika Tarnowskich.

Ale wpływ Padovana nie ograniczał się do znajomka Canavesiego. Z jego pracowni musieli wychodzić liczni uczniowie. Do nich zalicza F. Kopera¹⁰⁾

¹⁾ Tamże, p. 275.

²⁾ *Spr. K. Hist. Szt.* VI, Stosunek A. Krzyckiego do sztuki, p. 46 i 48, fig. 2.

³⁾ J. w.; J. M. Padovano j. w.

⁴⁾ K. Sinko, Hier. Canavesi. Kraków 1936, odbitka z *Rocz. Krak.* XXVII p. 20—22.

⁵⁾ Tamże, p. 40.

⁶⁾ Tamże p. 22.

⁷⁾ Tamże, aneks nr 4.

⁸⁾ Kopera, j. w. p. 225.

⁹⁾ Tamże, p. 254.

¹⁰⁾ Tamże, p. 276 i n.

(i Hornung) twórcę reliewu z aniołami w Muzeum Narodowym w Krakowie; anioły te są rzeczywiście bliskie aniołom z Cyborium Mariackiego. Z równym prawdopodobieństwem można by (prócz twórców omówionych już pomników Zebrzydowskiej, „mężczyźni“ u franciszkanów i Betmana) uważać za ucznia Padovana tego, kto wykonał reliew mensy ołtarza w padovanowskiej kaplicy Tomickiego, skoro niewysoki poziom techniczny nie pozwala tu myśleć o ręce samego mistrza¹⁾.

Z warsztatem Padovana połączył Kopera²⁾ nagrobek Samuela Maciejowskiego (um. 1552) w katedrze krakowskiej. Sądę jednak, że mimo pewnego podobieństwa motywów, różnice przeczą współpracy twórcy z Padovanem. Choć bowiem architektura pomnika jest klasycznie prosta, to jej proporcje nie mają logiki i zwartości. Cokół jest zbyt ciężki, a zbyt lekki gzyms nie zamyka dobrze całości. Medaliony zaplecza są wzorowane wprost na tondach Cyborium Mariackiego, ale znów stylizacja biskupa z ruchem „sansovinowskim“³⁾, osiągnięta jest dużymi płaszczyznami, a szaty łamią się w płaskich fałdach, co jest różne od stylizacji padovanowskiej. Artysta, należący do warsztatu Padovana, starałby się powtarzać rzeźby mistrza traktowane bardziej naturalistycznie, a kierownik warsztatu poprawiłby może nieudane proporcje architektury.

Prócz kolegi Canavesiego i bezpośrednich uczniów⁴⁾, wpływ Padovana objął także najzdolniejszego w rodzinie polskich rzeźbiarzy, Michałowicza z Urzędowa. Prof. Pagaczewski⁵⁾ wykazał subtelnie zależności jego postaci nagrobkowych od rzeźb Padovana, zaznaczając jednak, że całość nagrobków uwydatnia raczej zasadnicze różnice między tymi dwiema indywidualnościami. Wpływ Padovana sięgał i poza granice Polski, jak o tym świadczą wciągnięte przez K. Estreichera w porównanie postaci nagrobkowe biskupa Jana Turzona we Wrocławiu, ks. Ostrońskiego w Kijowie i figura Jana III Wazy w Upsali, zamówiona u rzeźbiarza gdańskiego W. Blocka⁶⁾.

Padovano, mimo że ozdobił Polskę wieloma pięknymi dziełami, nie należy do sztuki polskiej, bo przybył do nas zza Alp już jako skrystalizowany, doj-

¹⁾ Któremu tę pracę przypisał Kopera j. w. p. 237.

²⁾ J. w. p. 248.

³⁾ Zdaniem prof. Pagaczewskiego (Michałowicz z Urzędowa, *Rocznik Krak.* XXV odb. p. 50) postać Maciejowskiego jest bardziej „sansovinowska“ niż figury Tomickiego i Gamrata.

⁴⁾ Z imienia znany Jana Białego, który potem kształcił się i wyzwolił w warsztacie Michałowicza (p. T. Mańkowski, *Roczn. Krak.* XXVIII, p. 174), i Jana Kapare (patrz Kopera, o. c. 224 i n.).

⁵⁾ Jan Michałowicz z Urzędowa j. w.

⁶⁾ I. K. C. I. c.

rzały artysta. Jego talent rozwijał się na obczyźnie po tej samej linii co sztuka rodzinnej Italii. Jest to zjawisko dość osobliwe. Zwykle bowiem artysta włoski osiadły na stałe w Polsce, korzystał tylko z dotychczasowej wiedzy, zdobytej w ojczyźnie i co najwyżej wzbogacił ją wpływami nowego środowiska, ale nie zmieniał już przyzwyczajęń młodości na nowe „mody“, pojawiające się w ojczyźnie po jego wyjeździe, choćby je nawet mógł znać z przysyłanych mu rysunków, szkiców itp. Tymczasem Padovano, który już na gruncie włoskim odbył „przemianę“, przybył w siłę wieku (około 44 lat) do Polski z taką „dynamiką“, z tylu możliwościami, posianymi niejako w Italii, że idąc za własnym geniuszem, połączonym nadal idealnie z geniuszem ojczyzny, wydawał jakby z nowych pączków takie same kwiaty, jakie na podobnych „drzewach“ rozkwitały w Italii. Był to bowiem talent żywy, nie taki jak znacznie mniejszy talent skostniałego w klasycznych szablonach Canavesiego. A jednak ten Canavesi spolszczył się i zasilił społeczeństwo polskie „rodzinnymi“ nagrobkami. W większym jeszcze stopniu uległ polonizacji ożeniony z mieszczką krakowską Santi Gucci, którego liczni krewniacy szeroko rozkrzewili po Polsce imię Guccich.

Padovano nie wrósł w środowisko krakowskie, mimo, że w nim przebywał 42 lata. A jednak znaczenie jego jest dla nas olbrzymie. Przyniósł on nam bowiem w podarunku wspaniałe zdobycze italskie: antyk rzymski, latyński renesans, rewolucyjne czy tylko rewelacyjne koncepcje Sansovina i dojrzały renesans włoski. Z niego wyrosła na chwałę sztuki polskiej rzeźba Michałowicza i ozdobność attyki polskiej. Sztuka „padovanowska“ zastępuje u nas włoski termin sztuki „sansovinowskiej“.

Działalność Padovana w Polsce sprawiła, że nigdzie indziej w Europie poza granicami Italii nie spotykamy tak „czystego“ renesansu, jak w Polsce. Czego nie mogli dokonać inni Włosi z dworu Zygmunta Starego i Bony, by wykształcić całe pokolenia artystów, tego dokonał w czasie swej 42 letniej działalności w Krakowie Padewczyk, Zuan Maria *detto il Mosca*.

RÉSUMÉ.

ZUAN MARIA PADOVANO
EN POLOGNE.

L'étude approfondie des oeuvres attribuées par Planiscig à Padovano (telles que: „le Miracle au Verre“, „le Jugement de Salomon“, „Portia“, „Mucius Scaevola“ (fig. 90 a), „Cléopâtre“, „Lucretia“ (fig. 90 b), „Tête d'un jeune homme“ du Musée Este à Vienne), permet de considérer par analogie, la sculpture représentant la tête du fils de Laokoon du Musée National à Varsovie (fig. 91) comme oeuvre du même artiste. Le groupe de Laokoon, découvert en 1506, avait fortement impressionné Padovano — et toutes ses figures personnages douloureux en témoignent. En étudiant les analogies qu'offrent les tombeaux de l'évêque Tomicki et de Gamrat et le monument de Barbe Tarnowska (fig. 94), oeuvres de Padovano, avec les tombeaux romains de Venerio et Vicenza, M. E. Streicher et Pagaczewski ont déduit que le jeune Padovano avait été à Rome. Ce séjour ne fut pas sans influence sur sa première oeuvre exécutée vers 1530 en Pologne — le tombeau du roi Sigismond I (fig. 92); la composition de ce mémorial répète celle du tombeau du Cardinal di S. Angelo de Jacobo Sansovino de S. Marcello al Corso (fig. 93). Padovano séjourna à Rome probablement vers 1506—1515. L'influence de Jacopo Sansovino (élève d'Andrea), que Padovano y a connu, est perceptible dans la statue de Bonzi. Les tendances „latines“ de la sculpture renaissance, visibles dans les oeuvres nommées par Planiscig, se manifestent également dans le beau sarcophage de Barbe Tarnowska. L'attitude de la figure représentant la défunte, ressemble à celle de la jeune femme romaine de l'époque des Flavii (fig. 95), du sarcophage du Musée Vaticano. Padovano, en développant son talent, passait de l'imitation mécanique de l'art antique et des oeuvres de Lombardi, par les sculptures modelées avec des reminiscences du Quattrocento, selon l'art „révolutionnaire“ d'André Sansovino et de son élève Jacopo, jusqu'à une conception profonde de l'Art antique (le tombeau Tarnowska — fig. 94), pour atteindre enfin l'harmonie classique dans le tombeau des Tarnowski, datant de la renaissance florissante.

Nombre de sculptures furent dernièrement reconnues (Kopera, Hornung), comme dues au ciseau de Padovano, et cela avec un haut degré de certitude — notamment le médaillon de Bona de 1546, les tombeaux d'Ocieski, de Herburt, et de Pilecka. Le sarcophage de l'évêque Dziaduski est probablement aussi l'oeuvre de Padovano (Hornung), ou d'un de ses élèves d'atelier; l'auteur de la présente croit — que le tombeau d'un inconnu de l'église des Franciscains à Kraków (fig. 96) doit être nommé ici, à cause des analogies visibles avec le mémorial de Dziaduski; on pourrait tenter également de rattacher le tombeau disparu de la reine Elisabeth de Wilno à celui de Zebrzydowska à Kielce (vers 1553—1560 fig. 97); celui-ci, oeuvre d'un artiste moins éminent que Padovano — peut-être de son élève — présente des analogies frappantes avec l'art de ce sculpteur; peut-être est-ce une réplique d'une oeuvre inconnue du maître — le tombeau de la reine Elisabeth. Par contre, les figures du tombeau du roi Sigismond-Auguste, bien que sansoviniennes dans leurs attitudes, n'ont rien de commun avec l'art de Padovano, ni même avec son atelier. Ceci a trait également aux tombeaux de Szydłowiecki à Szydłowiec, de Choiniński de la cathédrale de Wawel, de Krzycki

et Dzieżgowski de la cathédrale de Gniezno. Mais d'autres oeuvres, telles que: le tombeau de Betman, le haut-relief du Musée National à Kraków, l'autel de la chapelle Tomicki — semblent venir de l'atelier, ou de l'école artistique de Padovano. Le sarcophage de Samuel Maciejowski se distingue par des traits complètement étrangers à l'art padovaniens; on ne saurait l'attribuer non plus à ses élèves.

L'influence exercée par Padovano sur l'art polonais de la Renaissance fut très importante, aussi faut-il nommer non pas „sansoviniens“, mais „padovaniens“ certains courants artistiques de cette époque.